

意象、意境与意味

张文杰

(厦门大学 中文系 福建 厦门 361005)

摘要: 长期以来学术界对于意象和意境的概念常常不做明确的区分,随意使用,给我们的学术研究工作造成了不小的障碍。从历史流变的角度对意象、意境的概念做深入的辨析,把意境说和西方美学中的意味说做一个比较,二者有相通与不同。

关键词: 意象;意境;意味;宗教

作者简介: 张文杰(1992-),男,河南焦作人,在读研究生,从事文艺理论和文艺美学研究。

中图分类号: I01 **文献标识码:** A **文章编号:** 2095-0063(2017)02-0091-03 **收稿日期:** 2016-10-11

一、意境概念的历史流变

由于王国维的《人间词话》流传甚广,所以现代很多学者都认为意境说是由王国维提出来的。王国维说“严沧浪诗话谓盛唐诸公,唯在兴趣;羚羊挂角,无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。然严沧浪所谓兴趣,阮亭所谓神韵,犹不过道其面目,不若鄙人拈出境界二字为探其本也。”^[1]王国维在这里所说的境界概念,其根源可以一直追溯到老子和庄子,到唐代发展成熟。

早在先秦时期,老子就论述了“道”“气”“象”三者的关系。老子认为,“道”是一种看不见、摸不着的东西。“道”具有“无”和“有”双重属性,乃万物的根源,无限与有限的统一。“道”包含“气”,“气”是万物的本体和生命。“道”和“气”通过“象”表现出来。老子这里说的“象”其实指的就是物的形象。庄子认为,“道”虽然通过“象”表现出来,但如果执着于孤立的“象”,反而不能把握“道”。庄子在《天地》篇中提出了象罔的概念。在庄子看来,我们用脑子想,用眼看,用语言辩论,都是把握不了“道”的,而通过象罔却可以。对于象罔这个概念,宗白华作了很好的解释“象是境象,罔是虚幻,艺术家创造虚幻的境相以象征宇宙人生的真际。真理闪耀于艺术形象里。”^[2]庄子的这个思想在中国美学史上产生了巨大的影响,其正是意

境说最早的源头。

一直到魏晋南北朝时期,学者王弼提出了“得意忘象”的命题。王弼在《周易略例·明象》中说:“夫象者,出意者也。言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言出于象,故可寻言以观象;象生于意,故可寻象以观意。意以象尽,象以言著。故言者所以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象。”^①就是说,“意”要通过象来表现,而“象”又要通过“言”来把握。但是“象”和“言”都不是最终目的,我们的最终目的是把握“意”,一旦把握了这个“意”,“象”和“言”就完成了它们的使命,可以舍弃掉了。王弼所说的这个“意”其实与现在所说的意象已经相去不远。但有一点不同,通过对“象”的审美观照,突破了有限的物的局限,进而领略到流转不息的万物,领略到无限的宇宙,领略到无法言说的“意”。

唐代诗人王昌龄在他的《诗格》里最早提出“境”的概念,他把“境”分为“物境”,“情境”和“意境”三种。然而王昌龄所说的“意境”概念还不能等同于我们现在所说的“意境”概念。他所说的三种“境”其实对应的是三种类型的诗:第一种是山水诗,因为山水诗着重写景,所以对应的是“物境”;第二种是抒情诗,重在抒情,故对应的是“情

^① 转引自叶郎,《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985年出版,第191页。

境”;第三种是言志诗,目的在写意,所以对应的是“意境”。唐代诗僧皎然对意境说的形成做出了关键性的贡献。皎然认为“境象”即诗境,就像严羽说的“水中之月,境中之花”,其特点乃虚实难明。皎然在《诗议》中说“固须绎虑于险中,采奇于象外;状飞动之句,写冥奥之思。”^①这里的“象外”就已经突破了物的形象的局限,是一种无限的,虚实结合的“象”,而通向那幽深窈邈,虚幻的“境”。至此,“意境”概念已经基本形成。

二、当代中国美学对意象与意境的分析

我国当代著名美学家朱光潜也提出了美在意象的理论。朱光潜的美在意象说有一个形成的过程。早期朱光潜在《文艺心理学》中说“美感经验可以说是形象的直觉。”^[3]可是他对“形象”的定义前后有所不一致,有时候认为形象是直觉的对象,是属于客观事物的,有时候却又认为形象是人的直觉创造出的意象。这是因为朱光潜一方面继承了克罗齐主观唯心主义的直觉说,认为直觉=表现=创造=欣赏=艺术=美;另一方面,他又想要强调感性物质世界的客观实在性。这是一个难以调和的矛盾,直到20世纪50年代朱光潜才给出了一个解决办法。在这里他利用了中国古典美学的资源,也就是我们常说的“眼中之竹”与“胸中之竹”的区别来解决这个问题。意象(胸中之竹)既不能脱离客观事物(眼中之竹)而存在,又不等同于客观事物。对此朱光潜运用康德的审美无利害的理论作了进一步的说明。根据康德的形式主义美学观,人们观照一个审美对象时,仅仅对它的纯粹形式而不是对象的存在发生兴趣。弗兰克说“根据康德的观点,这种无所谓的态度恰恰是审美判断的特性。当事物向我们展示美的时候,我们所获得的那种快感对于美的对象在材料、感性和功利方面有一种纯粹无利害的关系。”^[4]用现象学的话说就是我们对对象的存在问题加以悬置,不做考虑。这时候,人们所关照的只是事物的纯粹形式而不是事物本身。所以朱光潜最后得出的结论是意象既不在客观事物,也不是纯粹主观的想象,而在于主体与客体交汇时刹那的闪光。

朱光潜对于意象的产生作出了可贵的贡献,而处于同一时期的著名美学家宗白华先生则对于意境概念有着精彩的论述。宗白华继承了我国古典美学的意境说,认为艺术不仅是供人们娱乐消遣的,它还起着一个重要的通道作用。艺术的最终目的是要我们透过艺术作品感受到宇宙的内部和谐

与节奏。宗白华说“艺术意境的诞生,归根结底,在于人的性灵中。”^[7]宗白华认为艺术家的最高使命就是创造意境,以窥探宇宙人生知秘,这和朱光潜的意象概念有着相当大的差别,其根本原因在于两人的哲学立足点不同,朱光潜继承了康德、克罗齐的主观唯心主义,高扬主体性,他所谓的美在主客观的同一其实是在主体之中的统一,这和文艺复兴运动以来人类理性的觉醒有着密不可分的关系;而宗白华先生则深受中国传统哲学“天人合一”观念的影响,认为人也是自然的一部分,反对20世纪以来人类理性的过分膨胀。宗白华认为主体应该从欲望的逼迫和煎熬中脱离出来,自失于对象之中,从而达到物我两忘的境界。

意象所说的是一种我们在欣赏艺术时主观想象和客观的艺术作品相融合而产生的一种全新的审美对象;而意境除了这个规定性以外,还有更深一层的含义。意境还强调我们要通过这个意象超越现实世界,直面宇宙本身,最终达到“天人合一”的状态。

三、西方美学的宗教意味和意境论的相通与不同

在西方美学中,宗教常常被认为是艺术的母体。宗教经验孕育了审美经验,宗教情感发展成了审美情感,宗教形式也为艺术形式的产生提供了土壤。即使后来艺术独立以后,也仍然和宗教有着错综复杂的联系。

美学家克莱夫·贝尔提出了“有意味的形式”(significant form)的著名理论,很多人认为这和普通的形式主义美学的看法并没有区别,实则不然。根据形式主义者的看法,审美对象之所以引起我们愉悦的快感,原因不在于它的内容,而在于它的形式。诗歌之所以和散文不同而能引起我们美的感受,就在于它的韵律和特殊的格式,至于诗歌的内容,都是大同小异的。贝尔所说的有意味的形式不同于一般的形式主义者的地方就在于意味的概念。贝尔认为,这种意味能够激起人的特殊感情,这种感情和一朵美的花所激起的感情是不同的,它更加的深刻、更加的崇高。贝尔常用“狂喜”来形容这种感情。

贝尔认为艺术作品之所以能够激起这种特殊的、强烈的感情,就在于通过艺术作品我们得到了对“终极实在”的感受。而这种对“终极实在”的感

^① 转引自陈望衡,《中国美学史》中卷,武汉大学出版社2007年出版,第60页。

受正是宗教经验。

可以看出,西方美学思想同样主张主体通过艺术作品而通向那难以言说的象外之境,洞悉宇宙的奥秘,领悟人生百态。这与中国古典美学的意境论有着异曲同工之妙。但我们更应该看到二者的不同点:

第一,二者的目的不同。西方美学思想认为艺术可以帮助人们摆脱现实环境而达到迷狂的境界。就像叔本华所认为的,艺术可以让人们暂时摆脱欲望的折磨而得到暂时的宽慰,其最终目的总是要摆脱现实世界;而宗白华所继承的中国古典美学的意境论则认为艺术可以有美化人的心灵之功能,人们通过艺术作品达到了对生生不息的整个宇宙的洞察与领悟,其最终目的是不是摆脱现实世界而是在更高的层面上与自然融为一体,达到天人合一的境界,用冯友兰的话说就是“天地境界”。

第二,宇宙观的不同。先说中国,先秦时期,诸子百家学说纷呈。以孔子为代表的儒家宇宙观认为人间的主宰是各种各样的神,如风神、雨神、龙王等。而道家虽然也相信有鬼神,但他们认为鬼和神也只是这个宇宙中存在的一种,从这角度来说他们和人并没有本质的区别。那么这个宇宙是谁来主宰的呢?道家认为是一种富有神秘气息、不可言说的客观规律,也就是上文所说的“道”。墨家则提出了“节用”“节葬”的思想,这里隐含了无神论的倾向。众所周知中国的艺术观念深受道家影响,这就决定了中国传统美学家们对宇宙的态度。他们普遍认为宇宙的主宰是一种生生不息的客观规律。中国艺术强调“天人合一”的古老传统,认为人的最高境界就是庄子所说的“游”的境界,也就是人和自然和谐共处甚至不分彼此。

总之,就是天和人总是和谐的而不是对抗的,也就是现代美学所说的前主体性的宇宙观。

西方的宇宙观经历了一个复杂的演变。古希腊时期和古罗马时期的宇宙观拥有庞大的神仙体系,但是自从基督教的流行后这些神仙体系往往被束之高阁。中世纪时期西方艺术和美学深深地打上了基督教的烙印。到了近代,个人理性迅速膨胀,人们普遍高扬主体个性,尼采甚至公然反抗基督教,喊出“上帝死了”的著名宣言。这里可以看出,在传统西方的宇宙观里,人与宇宙从来都没有

类似中国“天人合一”观念的流行,宇宙和人总是处于一种彼此外在的甚至是对抗的关系中。宇宙的不同,主体对创作艺术作品和欣赏艺术作品的态度必然也会随之改变。

第三,二者通过艺术作品所面对的意境也有所不同。西方宗教美学和中国古典美学的意境论都认为艺术作品的最高职能是把人带到那震撼的、不可言说的宇宙面前。比如在施莱尔马赫看来宗教的本质就在于人们直觉到无限宇宙时所产生的崇拜和谦卑之情。但在这广阔的宇宙面前主体的态度并不相同,西方美学里的主体在宇宙面前感到压迫性的震撼与力量,人如同蝼蚁一般渺小并被这巨大的力量所吞没。而中国古典美学的意境论则重在人与宇宙的和谐共处,主体虽然也感到宇宙的广大与无限,但并不被其吞没。中国自古以来强调人与自然的密不可分与和谐相处,所以在中国古典美学的意境论中,人最终是与宇宙合二为一,达到物我两忘的地步。

总之,中国古典美学的意境论和西方美学中的宗教意味理论有着千丝万缕的联系,二者的相同之处在于他们都认为通过艺术使人们可以直接面对宇宙或者说神本身。这就破除了中国学界普遍认为的“意境论乃中国独有的审美概念”这一错误论断。二者的不同在于主体面对宇宙或者说神的态度的不同,其根本原因是二者的宇宙观不同,从而引发了世界观、艺术观、美学观等一系列的不同。我们不应该把对待艺术的态度和通过艺术面对宇宙的态度混为一谈。

[参考文献]

- [1] 王国维. 人间词话[M]. 台北: 台湾中华书局, 1989: 7.
- [2] 宗白华. 美学散步[M]. 上海: 上海人民出版社, 1981: 68.
- [3] 朱光潜. 朱光潜全集: 第一卷[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1989: 208.
- [4] 曼弗雷德·弗兰克. 德国早期浪漫主义美学导论[M]. 长春: 吉林人民出版社, 2006: 50.
- [5] 宗白华. 宗白华全集: 第2卷[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1996: 333.

[责任编辑: 金颖男]